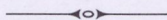


## CONTEMPLER L'INFINI

L'Harmattan Hongrie

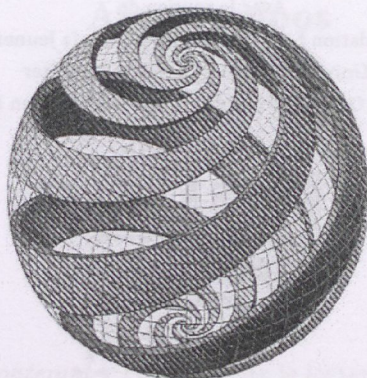


# COLLECTION KÁROLI

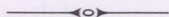
*Collection dirigée par Enikő Sepsi*

ISSN 2062-9850

X 225949



# CONTEMPLER L'INFINI



Sous la direction d'Anikó Ádám, Enikő Sepsi et Stéphane Kalla



L'Harmattan – L'Université Gáspár Károli



Avec le soutien de  
la Fondation Franco-Hongroise pour la Jeunesse  
l'Université catholique Pázmány Péter  
l'Université Gáspár Károli de l'Église Réformée en Hongrie



Magyar  
Francia  
Ifjúsági  
Alapítvány

Fondation  
Franco  
Hongroise  
pour la  
Jeunesse



PÁZMÁNY PÉTER  
KATOLIKUS EGYETEM



KÁROLI GÁSPÁR  
REFORMÁTUS EGYETEM

© Éditions L'Harmattan, 2015

© L'Harmattan Hongrie, 2015

© Károli Gáspár Egyetem, 2015

ISBN 978-2-343-05400-1



SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001140653

Sur la couverture:

Maurits Cornelis Escher, Sphere spirals (1958)

Mise en page: Gábor Kardos

Couverture: László Kára

Imprimé en Hongrie

X 225949



# Table des matières

<b>Avant-propos</b> .....	5
---------------------------	---

Jean-Paul Delahaye

<b>L'infini mathématique est-il inventé ou découvert ?</b> .....	7
Galilée, Cantor, Gödel et Cohen .....	8
Choisissez vous-même ! .....	9
De nouveaux axiomes ? .....	10
Maximalisme ontologique .....	11
Grands cardinaux et HC .....	12
Stabiliser les entiers et au-delà .....	12
L'infini de mieux en mieux compris .....	15

Jean-Joël Duhot

<b>Les Grecs ont-ils contemplé l'infini ?</b> .....	17
---	----

Adriano Oliva

<b>« Demonstratio de triangulo est delectabilis propter ipsam considerationem »</b> <i>La contemplation, ses composantes et ses objets selon Thomas d'Aquin</i> .....	31
Contempler selon Thomas d'Aquin. ....	31
Les conditions et les composantes de la contemplation. ....	33
La contemplation, vie selon l'intellect et la volonté .....	37
Contemplation et infini .....	40

Iacopo Costa

<b>Contraste sur le raptus. Le ravissement de Paul au troisième ciel chez Thomas d'Aquin et dans un prêcheur anonyme de la fin du 13<sup>e</sup> siècle</b> .....	44
---	----

Tamás Pavlovits

<b>La contemplation des espaces infinis selon Pascal</b> .....	54
Contemplation et « le plus grand caractère sensible » de Dieu .....	55
La contemplation selon la tradition antique et médiévale .....	58
La contemplation pascalienne de l'infini .....	61
L'imagination et le sacré .....	64

Ilona Kovács

**Contempler l'infini : les méditations religieuses**

<b>de François II Rákóczi</b> .....	67
Son activité littéraire .....	67
Les confessions devant Dieu dans les œuvres autobiographiques .....	68
Les textes religieux et philosophiques .....	72
En guise de conclusion .....	74

Katalin Kovács

**Les « nuits » de Georges de La Tour : miroir, vanité**

<b>et contemplation de l'infini</b> .....	76
À propos des « nuits » de La Tour : influences nordiques et caravagesques .....	76
Les nocturnes de La Tour et le discours de la grâce .....	79
Les Madeleine de La Tour .....	81

Olivier Schefer

**Novalis, théorie et pratique de l'infini**

L'infini comme utopie poétique .....	87
Poésie de l'infini .....	89
L'infini et l'informe .....	90
L'infini dans le fini ou le fini infini : symbole et inachèvement .....	92

Anikó Ádám

<b>Éternité et infini – la contemplation chez Chateaubriand</b> .....	95
---	----

Éva Martonyi

**Esthétique de la contemplation du paysage et des figures de l'infini**

<b>– du romantisme jusqu'à l'époque contemporaine</b> .....	104
Rappel des définitions	
des termes contemplation et/ou infini .....	104
Contemplation et l'appel de l'infini chez Victor Hugo .....	106



Mobilité / immobilité – à partir du champ lexical du terme <i>promenade</i> .....	107
Voyage vs promenade – les diverses formes de déplacement et de la contemplation .....	109
L'infini – dans l'espace et dans le temps – à propos du <i>Désert</i> de Le Clézio .....	112
Conclusion .....	114
Stéphane Kalla	
<b>Le Temps comme Forme de la Contemplation – perspectives phénoménologiques</b> .....	116
Objets temporels immanents et modélisation. ....	118
Différence entre « ressouvenir » et « rétention » .....	124
La mémoire : synthèse passive et constitution d'un « milieu » .....	129
Conscience et mémoire .....	135
La synthèse mnésique .....	140
Conclusion : le temps comme architecture infinie .....	145
Anikó Radvánszky	
<b>De l'infini du visage à l'infini du langage – sur l'œuvre d'Emmanuel Lévinas</b> .....	150
Timea Gyimesi	
<b>« Une nuée de sauterelles apportée par le vent à cinq heures du soir » – contempler l'infini(tif) avec Gilles Deleuze</b> .....	166
Brigitta Vargyas	
<b>Sources de la contemplation chez Thomas Merton</b> .....	176
Ildikó Lőrinszky	
<b>Giono contemplateur du ciel : du <i>Serpent d'étoiles</i> au <i>Grand théâtre</i></b> .....	187
Nikoletta Házas	
<b>Les inter-textes aux frontières de la peinture ; la poétique visuelle de Simon Hantaï</b> .....	192
Par-delà les confins indéfinis de l'art .....	192
Les interpellations mutuelles : La « lecture » philosophique de la peinture de Hantaï et la lecture picturale de la philosophie. ....	193
Écriture Rose .....	195
La fin de l'art et le recommencement continuél :	
Paradigme de Beauté et/ou Vérité .....	198



206

AT C27

OT, 6

## TABLE DES MATIÈRES

Enikő Sepsi

**Rapport de l'infini à la finitude dans l'acte contemplatif.**

<b>Deux exemples distincts : Simone Weil et Yves Bonnefoy</b> .....	201
Simone Weil face à l'infini .....	201
Yves Bonnefoy face à la finitude .....	204
Conclusion .....	208

Mariann Körmendy

**Exilé du temps, prisonnier de l'espace** *Analyse linguistique d'un extrait de Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*

Introduction .....	209
L'univers du récit .....	210
La temporalité du récit .....	212
L'analyse du texte de Tournier .....	214
Conclusion .....	217

Kata Gyuris

**« Cette connaissance charnelle » – L'Afrique infinie et féroce**

<b>de J. M. G. Le Clézio</b> .....	220
« Une étendue sans horizon » – L'espace africain .....	220
« Le règne du corps » – L'esprit et le corps chez Le Clézio .....	223
« La violence des sensations » – La violence pure de l'Afrique .....	225



X 225949

Katalin Kovács

## **Les « nuits » de Georges de La Tour : miroir, vanité et contemplation de l'infini**

L'objectif de notre article consiste à démontrer par des exemples visuels (les tableaux d'un peintre du 17<sup>e</sup> siècle, Georges de La Tour) la relation intime entre la contemplation et l'infini. Pour ce faire, nous limiterons notre analyse aux tableaux nocturnes et religieux du peintre, qui proviennent des quinze dernières années de sa période de création. Nous considérerons les toiles qui ont pour thème le repentir, allant de pair avec la méditation silencieuse : les Madeleine de La Tour.

En même temps, nous tenterons de répondre à la question de savoir pourquoi les scènes nocturnes de La Tour – éclairées à la chandelle et traitant de sujets non seulement religieux mais aussi profanes – suggèrent même au spectateur peu averti le sentiment de contemplation de l'infini. Selon notre hypothèse, ce sentiment provient en grande partie de la « manière ténébreuse » de La Tour, différente de celle du Caravage, tout aussi bien que des peintres lorrains qui lui étaient contemporains. À côté des attributs facilement déchiffrables (comme le miroir ou le crâne), c'est encore cette manière qui apparente les toiles de La Tour à la peinture des Vanités.

### **À propos des « nuits » de La Tour : influences nordiques et caravagesques**

Comme le remarque l'historien de l'art Jacques Thuillier, Georges de La Tour est un véritable « triomphe de l'histoire de l'art » moderne car le peintre avait sombré dans l'oubli pendant trois siècles<sup>1</sup>. Ses tableaux étaient attribués à d'autres peintres de son époque (Louis Le Nain, Zurbarán, Velázquez ou Murillo) et l'œuvre de La Tour n'a été découvert qu'en 1934, lorsqu'une exposition (*Les peintres de la réalité en France au 17<sup>e</sup> siècle*) a été organisée par Paul Jamot au

<sup>1</sup> Jacques Thuillier, *Propos sur La Tour, le Nain, Poussin, Le Brun*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 13



musée de l'Orangerie à Paris. Une autre remarque de Thuillier mérite également notre attention : il constate que dans sa première période de création, à savoir avant 1635, La Tour est « un beau peintre », un peintre admirable, mais qu'il devient dans ses quinze dernières années un « grand peintre »<sup>2</sup>. C'est la période de ses « nuits », lorsque la « manière nocturne » prendra le dessus dans sa peinture par rapport à la « manière diurne », qui a abouti à des scènes de genre riches en détails et exécutées avec un grand réalisme.

Le partage des tableaux de La Tour en images nocturnes et diurnes est cependant moins évident qu'il ne le semble, parce que ces deux manières de création ne se succèdent pas tout à fait chronologiquement dans son œuvre. Tout au long de son itinéraire de peintre, La Tour a en effet simultanément cultivé la « manière diurne » et la « manière nocturne », et ce n'est que dans ses dix dernières années qu'il se spécialise dans les nocturnes et devient « La Tour des nuits ». Avec la manière plus rapide et brillante de ses tableaux diurnes contraste la manière sombre et dépouillée de ses « nuits ». Celles-ci sont souvent des compositions monumentales, réduites à des personnages-types et à un nombre restreint des accessoires. Cette tendance de réduction va de pair avec une simplification bien visible des moyens picturaux et aboutit à une peinture silencieuse.

La question qui se pose est celle de savoir pourquoi La Tour a quitté, vers la fin de sa vie, la manière « diurne » pour se tourner quasi-exclusivement vers les nocturnes. Comme tous les phénomènes, celui-ci a également plusieurs causes, relevant tant des tendances artistiques générales de l'époque que de l'évolution personnelle et spirituelle de La Tour. Parmi ces causes, il faut mentionner tout d'abord la vogue de la peinture des « nuits » dans la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle. L'âge baroque connaît la prolifération des tableaux de nuit dans la peinture européenne, en Italie tout comme dans les pays du Nord. C'est vers les années 1630 que cette vogue atteint la France : le foyer artistique de la Lorraine (dont La Tour est originaire), mais aussi les autres régions. Du point de vue artistique, la Lorraine jouissait en effet d'un rôle privilégié, grâce à sa situation de carrefour entre l'Italie et les Pays-Bas<sup>3</sup>. Parmi les peintres de cette région, Jacques Bellange et Jean Leclerc cultivent cette manière et, parmi les peintres provençaux, Trophime Bigot est le plus important, ses sujets montrant peut-être le plus d'affinités avec ceux de La Tour<sup>4</sup>. Effectivement, les deux peintres mettent en scène dans leurs

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>3</sup> Jean-Claude Boyer, « La Lorraine des peintres au temps de Georges de La Tour ». In Paulette Choné (dir.), *L'âge d'or du nocturne*. Paris, Gallimard, 2001, p. 63–90.

<sup>4</sup> Jacques Thuillier voit une « parenté spirituelle » entre les sujets nocturnes (tant religieux que profanes) de La Tour et de Bigot. V. Thuillier, *op. cit.*, p. 29.



toiles des sujets qu'on a l'habitude de qualifier de caravagesques, bien que cette appellation concerne moins les sujets eux-mêmes que la manière de les traiter. La manière « ténébreuse » se caractérise avant tout par des effets de lumière spécifiques : l'éclairage nocturne, l'arrière-plan sombre ainsi que l'usage quasi-brutal du clair-obscur sont autant de moyens servant à « dramatiser » les sujets bibliques. À l'instar du Caravage, ceux-ci sont traités d'une façon laïcisée, comme s'ils étaient des sujets consacrés aux scènes de la vie quotidienne.

En rapport avec l'influence caravagesque, les spécialistes (surtout anglo-saxons) de l'œuvre du peintre tombent d'accord pour ne pas voir dans le « ténébrisme » de La Tour l'héritage exclusif du Caravage, parce qu'au début du 17<sup>e</sup> siècle, la « manière ténébreuse » était répandue dans toute l'Europe occidentale<sup>5</sup>. D'une façon semblable, ils ne considèrent pas les sujets typiques (religieux ou profanes) de La Tour comme relevant du répertoire du Caravage : à leur opinion, il s'agit là davantage des sujets populaires, qui circulaient entre les différents pays. Quant aux influences, ils trouvent que l'art de La Tour pouvait s'inspirer tout autant de la peinture nordique (entre autres celle de Gerrit von Honthorst), où l'éclairage à la chandelle était également une technique picturale privilégiée, mais où le souci de réalisme allait de pair avec une forte géométrisation des formes. Cependant, au lieu de vouloir rattacher l'art de La Tour à certaines influences picturales, nous pensons qu'on pourrait parler plutôt d'une coïncidence de tendances artistiques dont la fusion a abouti à l'œuvre de Georges de La Tour<sup>6</sup>. Il a notamment réussi à forger en un style unique les éléments issus des différents courants picturaux, en y ajoutant aussi les composantes de sa propre manière.

De fait, les différences de l'art de La Tour par rapport à l'œuvre du Caravage – et des peintres français qui lui étaient contemporains – sont bien nombreuses et aussi importantes que les ressemblances. Si elles sont perceptibles dans les tableaux diurnes, elles sont encore plus manifestes dans les nocturnes. Quant à ces différences, on peut dire au préalable qu'elles consistent dans une qualité difficile à mettre en mots et qui a rapport à la manière de peindre de l'artiste.

<sup>5</sup> Richard E. Spear, « Caravage et La Tour : ténèbres et lumière de la grâce ». In Choné (dir.), *op. cit.*, p. 92 et Anthony Blunt, « Georges de La Tour at the Orangerie ». *The Burlington Magazine*, n° 114, 1972, p. 516-525.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Cuzin, « La Tour vu du Nord. Notes sur le style de La Tour et la chronologie de ses œuvres ». In Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg (dir.), *Georges de La Tour*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 74.

## Les nocturnes de La Tour et le discours de la grâce

Le spectateur, dans un premier temps fasciné par les tableaux nocturnes de La Tour, voudrait ensuite comprendre les causes de ce sentiment. Lorsque, après la première impression inconsciente et subjective, il passe à la phase consciente de l'interprétation, il recherche des explications du côté du sujet et de l'exécution des « nuits ». L'ambiance des tableaux nocturnes en général est traditionnellement considérée comme particulièrement propice à la contemplation et à la méditation. La peinture de la nuit fascine parce que la nuit privilégie un type de vision qui réarrange les objets dans un nouvel ordre, en les éclairant autrement que la lumière diurne. Du point de vue de l'exécution, l'éclairage nocturne requiert une technique picturale particulière où les couleurs de la flamme sont susceptibles de mettre en place toute une « dramatique visuelle »<sup>7</sup>. Alors que chez le Caravage et ses successeurs – les peintres appelés *tenebrosi* –, la lumière est un instrument expérimental pour montrer la réalité, le « ténébrisme » de La Tour est plus mystérieux et à la fois plus spirituel que celui du Caravage.

Tout en s'appuyant, dans son œuvre nocturne, sur des motifs caravagesques, La Tour les exécute d'une façon différente du Caravage. Alors que le Caravage a non seulement rendu profanes les personnages des tableaux au sujet religieux, mais le souci du réalisme va de pair chez lui avec une forte gesticulation, La Tour évite le mouvement. Comme le formule André Malraux, « en un temps de frénésie, il ignore le mouvement », et ses personnages offrent un « spectacle de lenteur »<sup>8</sup>. Dans les tableaux nocturnes de La Tour, les détails riches des peintures diurnes disparaissent, et les formes, les moyens d'expressions se simplifient à l'extrême. Les regards muets, les mouvements ralentis et le jeu presque imperceptible des mains donnent l'impression de l'intemporalité. Ses figures mi-éclairées semblent être sans relief, ce qui est peut-être le plus frappant dans ses représentations de profils. En évitant l'éloquence des gestes, ces tableaux semblent vouloir suggérer au spectateur de se concentrer sur la simplicité des choses essentielles.

Dans les toiles de La Tour, il n'y a pas de détails superflus, susceptibles de distraire le regard du spectateur. C'est surtout dans ses « nuits » que l'on trouve beaucoup d'espaces non-peints. Le vide ne signifie pourtant pas chez lui un manque, tout au contraire, il renvoie à la présence très intense de quelque chose qui a rapport à la spiritualité, au recueillement et à la méditation, mais qui ne

<sup>7</sup> Baldine Saint Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 107.

<sup>8</sup> André Malraux, *Les Voix du Silence*. Paris, La Galerie de la Pléiade NRF, 1951, p. 380.



peut pas être désigné par des notions claires et des mots exacts. La Tour peint en quelque sorte ce qui est transcendant et se trouve au-delà du monde physique des apparences. L'effet des tableaux de La Tour ressemble alors, pour emprunter les termes de Martin Heidegger, à une sorte de « rayonnement sensible », par le « ravissement irrésistible duquel quelque chose de supranaturel parvient à transparaître<sup>9</sup>. »

L'emploi du terme « rayonnement » – renvoyant au supranaturel ou au surnaturel – en rapport avec les nocturnes de La Tour n'est pas un pur hasard : leur spectateur perçoit spontanément ce rayonnement, sans pouvoir l'expliquer. Dans le contexte spirituel et artistique de la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle en France, la notion de rayonnement évoque celle de *grâce*. Si originairement, la grâce est une notion à connotation théologique (la Grâce divine), à partir de la deuxième moitié du siècle, cette connotation se voit progressivement estompée et la grâce devient une notion laïcisée, tout en gardant la composante de spiritualité et le caractère d'inexplicable.

Un bref détour vers les écrits sur la peinture de l'époque classique nous aidera à contextualiser les termes qui ont rapport à l'esthétique de la grâce. La notion de grâce tient en effet une place essentielle lors des débats sur les catégories artistiques dans le discours sur l'art français du 17<sup>e</sup> siècle. Dans son *Premier Entretien*, le théoricien de l'art André Félibien confronte les notions de beauté et de grâce<sup>10</sup>. Alors que la beauté est liée aux proportions mesurables et à la symétrie « qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles », la grâce quant à elle « s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme<sup>11</sup>. » Pouvoir apercevoir la grâce ne requiert guère un savoir rationnel : la grâce est une catégorie affective qui défie les moyens de connaissance liés au raisonnement logique. Dans son texte, Félibien opère un glissement subtil de la notion de grâce vers le *je-ne-sais-quoi*, inexprimable et ineffable. Le *je-ne-sais-quoi* possède également des connotations théologiques (mystiques). Ce n'est pourtant pas seulement une catégorie discursive rattachée à l'indicible, mais aussi une catégorie épistémologique : il renvoie aux limites de la connaissance humaine. Il est peu surprenant de voir que dans son entretien

<sup>9</sup> Martin Heidegger, « D'un entretien de la parole ». Traduit par François Fédier. In *Acheminement vers la parole*. Paris, Gallimard, 1976, p. 99.

<sup>10</sup> Il radicalise ainsi une opposition qui a déjà été esquissée chez les théoriciens de l'art italien du maniérisme, notamment chez Lomazzo et Vasari.

<sup>11</sup> André Félibien, *Premier Entretien*. In *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, édition et notes par René Démoris. Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 120.



intitulé « Le je ne sçay quoi », Dominique Bouhours fasse également allusion à la « divine grâce » qui, selon lui, n'est « autre chose qu'un je ne sçay quoi surnaturel, qu'on ne peut ni expliquer, ni comprendre<sup>12</sup>. »

La question qui se pose à cet endroit est celle de savoir comment les notions de grâce et de *je-ne-sais-quoi* peuvent se manifester dans la peinture de La Tour. Il nous semble qu'il serait possible d'associer à ces notions les figures rayonnantes du peintre, qui donnent l'impression d'une spiritualité, à l'opposé des personnages du Caravage qui paraissent des figures laïques à côté de celles de La Tour. Dans les tableaux de celui-ci, le rayonnement de la grâce apparaît sous plusieurs aspects : au niveau de la technique picturale, il se manifeste par l'usage de la lumière et du clair-obscur qui aboutit à une modulation tonale spécifique (certains personnages sont mis en valeur par l'éclairage, alors que d'autres sont laissés dans l'ombre). Au niveau métaphysique, la lumière fait allusion à la beauté cosmique, à une dimension spirituelle où le rayonnement peut être conçu, au sens chrétien, comme le signe du salut par la grâce<sup>13</sup>. À la lumière de cette catégorie, il est possible d'interpréter l'œuvre nocturne de La Tour comme la mise en forme artistique de la grâce spirituelle (théologique), qui devient ainsi une grâce plastique et picturale (esthétique).

Mais comment les toiles de La Tour parviennent-elles à suggérer le sentiment de la contemplation de l'infini ? Pour essayer d'expliquer cette impression, par la suite, nous nous pencherons sur l'analyse des tableaux de La Tour qui mettent en scène le motif de la Madeleine pénitente.

### Les Madeleine de La Tour

Parmi les peintures de Georges de La Tour qui incitent le spectateur à la contemplation de l'infini, les plus touchantes sont peut-être les toiles qui traitent du motif de la Madeleine pénitente. Là aussi, on peut se poser la question de savoir pourquoi La Tour attachait un intérêt si particulier au motif de la Madeleine qu'il l'a exécuté en plusieurs versions ? La réponse à cette question est en partie d'ordre historique et concerne la culture lorraine du temps de La Tour où s'est développée une forte spiritualité affective : le rapport de la sensibilité catholique et de l'art explique l'abondance des sujets religieux traités par La Tour et ses

<sup>12</sup> Dominique Bouhours, *Le je ne sçay quoi*. In *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 255.

<sup>13</sup> Spear, *op. cit.*, p. 121.



contemporains<sup>14</sup>. De même, c'est l'époque de la prolifération des Vanités dans la peinture baroque, de ce type de nature morte au contenu intellectuel qui met en scène des objets emblématiques : ils témoignent des richesses qu'il est vain de posséder ainsi que de la fuite du temps. Les rares figures humaines dans les Vanités sont habituellement celles des pénitents : saint Jérôme ou Marie-Madeleine qui, ayant abandonné toutes leurs possessions terrestres, se retrouvent dans un état de solitude et de recueillement<sup>15</sup>. Saint Jérôme est généralement représenté dans le désert ou dans sa cellule et il est entouré d'un crâne et de ses livres qui se réfèrent à sa spéculation intellectuelle. Quant à Marie-Madeleine, elle est le plus souvent mise en scène abandonnant ses bijoux et regardant son image dans le miroir : absorbée dans sa contemplation, elle réfléchit sur les fins ultimes de la vie.

La version de La Tour sur le motif de la Madeleine pénitente, intitulée *La Madeleine au miroir*, est un tableau bien étrange dont plus des deux tiers sombrent dans le noir [V. Illustration n° 1]. Il montre la courtisane convertie assise devant une table et baignée de la lumière d'une bougie : elle pose sa main gauche sur un crâne et médite en face d'un miroir. Dans ce miroir apparaissent vaguement les contours d'un objet curieux, d'une tête de mort que le spectateur ne peut pas immédiatement identifier. S'agirait-il là d'un trompe l'œil baroque ? Il nous semble que l'image veut plutôt inviter à une méditation sur la brièveté de la vie, sur l'infini qui s'ouvre par l'intermédiaire du miroir. Cette supposition est renforcée par le fait que, d'après la disposition de la peinture, Madeleine ne voit probablement pas l'image du crâne dans le miroir. En effet, elle n'en a pas besoin pour sa méditation car elle regarde vers l'infini, vers l'au-delà du miroir et du monde des apparences.

Dans une autre version, probablement antérieure à celle qui a été précédemment analysée, ce n'est pas le crâne qui se reflète dans le miroir mais la flamme de la bougie : le titre du tableau est *La Madeleine aux deux miroirs* ou *aux deux flammes* [V. Illustration n° 2]. Bien que dans les deux tableaux, les attributs de la méditation soient les mêmes, les changements dans les détails impliquent des interprétations différentes. Dans la version aux deux flammes, Madeleine semble méditer, devant un miroir richement orné, davantage sur la vanité des biens terrestres que s'absorber dans le repentir. Ses vêtements montrent une certaine

<sup>14</sup> Olivier Bonfait, Anne Reinbold, Béatrice Sarrazin, *L'ABCdaire de Georges de La Tour*. Paris, Flammarion, 1997, p. 21.

<sup>15</sup> François Bergot, « Le rien de tout ». In Alain Tapié (dir.), *La Vanité dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Albin Michel, 1990, p. 43–47.



élégance et sur la table, ce n'est pas la Bible que l'on peut apercevoir mais un collier de perles<sup>16</sup>. Cette version est davantage une allégorie de la Vanité – elle est alors plus proche du passé mondain de Madeleine – que la variante au miroir qui représente plutôt la dernière étape de « l'itinéraire spirituel » de la pénitente : la vie contemplative et la méditation religieuse<sup>17</sup>.

Contrairement à la troisième version du motif – intitulée *La Madeleine pénitente* ou *La Madeleine à la veilleuse* que nous n'analyserons pas ici<sup>18</sup> –, les deux autres mettent en scène à côté du crâne un miroir, celui-ci semblant même être un attribut central de la composition. Le miroir a une fonction différente de celle du crâne, une fonction plus proprement picturale qui renvoie à la problématique de la perception artistique. Ce n'est pas un hasard si Léonard de Vinci avait conseillé au peintre de prendre le miroir pour maître : « Miroir et peinture présentent les images des choses baignées de lumière et d'ombre. L'un et l'autre semblent se prolonger considérablement hors du plan de leur surface<sup>19</sup>. »

Par le miroir, ainsi que par les reflets et les redoublements, les tableaux de La Tour soulèvent également la question de l'illusion artistique. En lui-même, le miroir n'est autre chose qu'un cadre vide qui attend la présence de quelque chose, un « regard aveugle » qui ne montre que ce qu'il reflète. Cependant, lorsqu'il reflète les choses, le miroir les redouble aussi en même temps : il renvoie ainsi à la question de l'illusion visuelle. Les choses qui apparaissent dans le miroir donnent l'impression que les objets réels sont obscurs et irréels, et que leur reflet – qui apparaît dans le miroir comme la flamme de la bougie – est bien réel. En ce sens, le miroir est un instrument magique : opérant la métamorphose du visible, il supprime la réalité matérielle des choses, en les transformant en spectacles et, inversement, en changeant les images reflétées en choses<sup>20</sup>. Il produit alors des redoublements irréels qui trompent la vue parce qu'ils engendrent des perceptions sans objet. Aussi restructure-t-il l'image : il montre le « revers » des choses, leur « autre face ». Comme « l'image dans l'image », le « miroir dans

<sup>16</sup> Pierre Rosenberg – Marina Mojana, *Georges de La Tour. Catalogue complet des peintures*. Paris, Bords, 1992, p. 68.

<sup>17</sup> Geneviève Rodis Lewis, « Les Madeleine de Georges de La Tour ». In *Regards sur l'art*. Paris, Beauchesne, Bibliothèque des Archives de Philosophie, 1993, p. 69–84.

<sup>18</sup> V. *La Madeleine pénitente* ou *La Madeleine à la veilleuse* (ou *La Madeleine Terff*), Paris, Louvre, 1638–1640.

<sup>19</sup> Léonard de Vinci, *Carnets*. Tome II. Traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen. Paris, Gallimard Tel, 1942, p. 252.

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Folio Plus, 2006, p. 25.



l'image» fait partie de l'esthétique baroque, déterminée par le sentiment de la vanité. Le miroir laisse voir l'état transitoire et fragile des choses : c'est ce sentiment d'incertitude qui rayonne des *Madeleine au miroir* de La Tour.

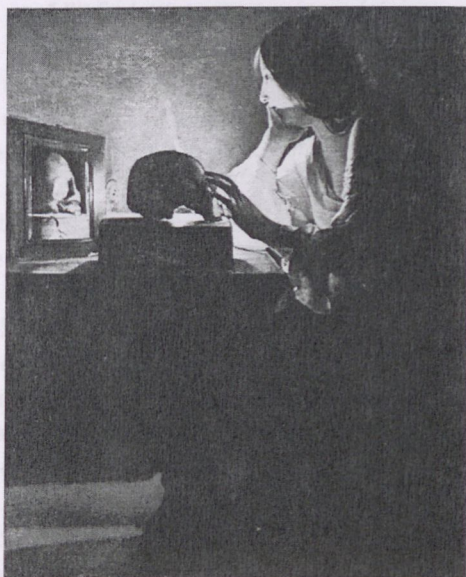
Par la perspective qui s'ouvre au-delà du miroir, celui-ci permet au spectateur de percevoir un rapport à l'infini. L'infini peut en effet s'ouvrir à partir d'un rien, d'un motif (apparemment anodin) reflété par le miroir. Dans les deux tableaux analysés de La Tour, le reflet de l'image du crâne et de la flamme se charge d'une signification spirituelle, et c'est en ce sens que ces toiles suggèrent au spectateur le sentiment de la contemplation de l'infini.

Quant aux tableaux nocturnes de La Tour en général, l'effet du miroir y est inséparable de la technique de l'éclairage. Cette technique concerne également les « nuits » au sujet laïc, comme *La Femme à la puce*, qui met en scène un épisode entièrement profane de la vie quotidienne : une femme qui s'épuce avant de se coucher [V. Illustration n° 3]. Les profils de la femme à la puce et de la Madeleine au miroir de La Tour montrent une étrange ressemblance. La femme robuste, qui tient entre ses doigts crispés la puce attrapée, serait-elle la profanation, le « revers » grotesque des Madeleine spirituelles ? Il s'agit là probablement plutôt du fait que lors de la peinture des sujets religieux et profanes, La Tour recourait au même profil-type et aussi qu'il était préoccupé par la même question technique : le problème de l'éclairage nocturne. C'est grâce à cet éclairage que la scène profane se métamorphose, se voit doté d'un sens universel (celui de la vanité) et rejoint le thème des Madeleine. Comme celles-ci, la femme à la puce s'absorbe dans l'action qu'elle exécute. Bien qu'elle baisse la tête plus bas que la Madeleine au miroir, leurs profils se ressemblent et, à la place des ongles qui écrasent la puce, on pourrait facilement imaginer une main reposant sur un crâne. Il nous semble alors que c'est la « manière nocturne » qui rapproche les « nuits » au sujet laïc de La Tour de ses tableaux religieux.

La fascination qu'exercent les toiles nocturnes de La Tour provient, en plus de l'effet de l'éclairage, de l'intense concentration de figures aux mouvements atemporels, qui paraissent oublier le reste du monde. Cependant, alors que les yeux de la femme à la puce se fixent sur quelque chose (sur la puce, bien visible, qu'elle vient d'écraser), ses Madeleine ne regardent apparemment rien de concret. En dépit de leur regard absorbé, elles ne contemplent pas le néant mais regardent *ailleurs*, au-delà du miroir et du monde d'ici-bas. Leur regard exprime une sorte d'introspection : il se dirige vers ce qui est invisible, vers ce qui est le plus profondément humain. Il est significatif à ce propos que dans la *Madeleine à la veilleuse*, la médiation du miroir disparaît désormais au profit de l'œil qui fait miroir et révèle la transcendance.

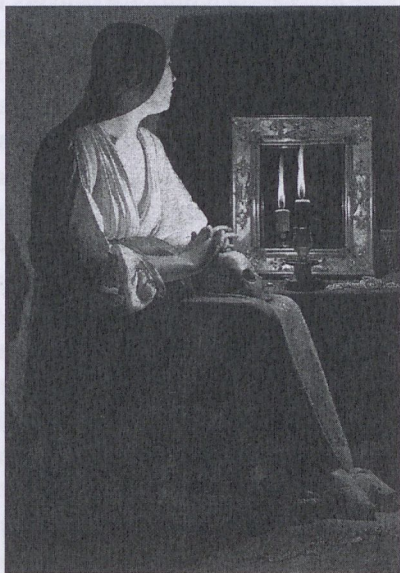
La Tour parvient à créer dans ses « nuits » un univers étrangement clos, où le temps et le mouvement sont suspendus. Dans ce contexte-là, la contemplation peut être conçue, en quelque sorte, comme l'acte de la prise en compte du sentiment de l'infini qui se cache au-delà du crâne ou encore de son reflet dans le miroir. Dépouillées de tous les accessoires superflus, les « nuits » de La Tour se limitent à l'essentiel. Elles représentent un monde où la parole n'a pas d'importance, et où le silence et la contemplation remplacent le discours.

Voir ce qui est au-delà du miroir et de la tromperie des yeux, rendre visible ce qui est autrement invisible : le pouvoir des tableaux de La Tour réside dans ce qu'ils ne disent pas explicitement mais laissent suggérer. C'est là que l'on peut saisir la magie de l'art de La Tour et de tous les grands artistes en général. Ils possèdent notamment le pouvoir de transposer le spectateur dans la dimension de la transcendance (soit-elle religieuse, mystique ou laïque), dans l'univers spirituel des entités ineffables et indicibles où finit le monde des choses physiques et où s'ouvre l'univers métaphysique. C'est également là que s'efface définitivement la puissance des mots du langage humain et s'ouvre l'univers du discours imagé, l'univers des images et aussi celui de l'imagination.

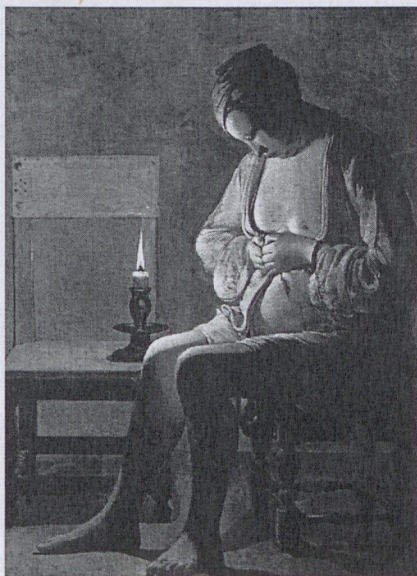


1) Georges de La Tour, *La Madeleine au miroir* (ou *Madeleine Fabius*). Vers 1640, Washington, National Gallery.





2) Georges de La Tour, *La Madeleine aux deux miroirs ou aux deux flammes* (*La Madeleine Wrightsman*). 1625–1640, New York, Metropolitan Museum of Art.



3) Georges de La Tour, *La Femme à la puce*. Vers 1630, Nancy, Musée historique Lorrain.